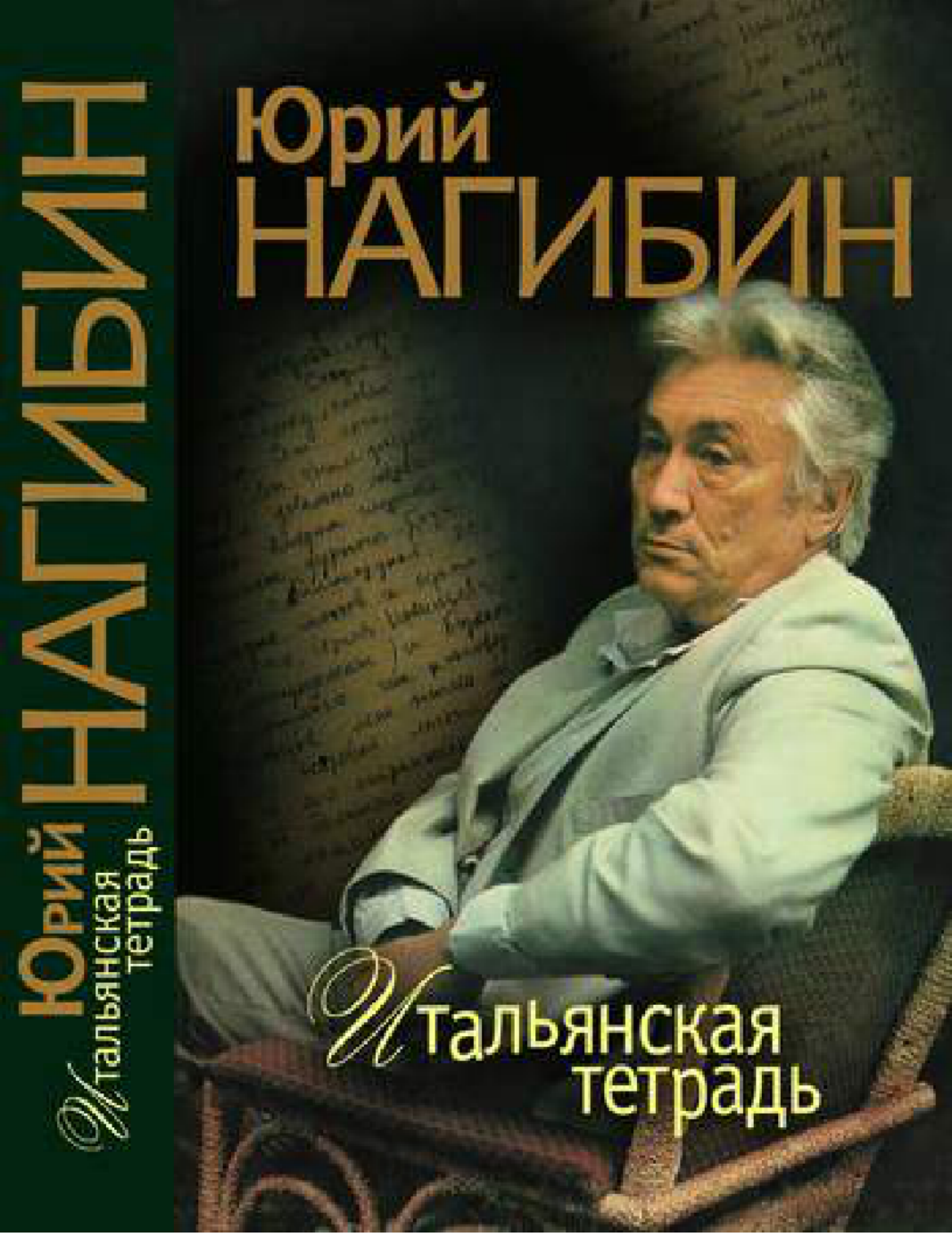
Юрий
НАГИБИН
Итальянская тетрадь
Юрий НАГИБИН
Итальянская тетрадь

SHOUT
SHARE
IT

- Юрий Нагибин

Юрий Нагибин
Якопо Тинторетто

Этот очерк написан не искусствоведом, обязанным все знать о предмете, которым занимается, а писателем, не обремененным подобной обязанностью. Впрочем, можно ли все знать в державе хрупких и тонких духовных ценностей? Располагая терпением и необходимыми материалами, можно досконально изучить биографию художника, собрать более или менее интересные и достоверные анекдоты о нем, что даст представление о грубых проявлениях характера и темперамента; можно охватить знанием весь объем творчества и проследить его эволюцию, можно, наконец, узнать, что художник сам думал о своем искусстве, если он о нем думал, а не творил безотчетно, как растет дерево или как творил ангельские лики кротчайший и наихристианнейший фра Беато Анжелико. И, узнав все это и много чего другого, ты вдруг окажешься после кропотливых трудов своих бесконечно далек от главной тайны творца, готовой открыться интуиции, а не научному постижению.

Уж как все знал старательный и неутомимый Вазари, особенно о современных ему художниках, со многими из которых дружествовал этот общительный и доброжелательный человек! И давно ушедшие зачинатели итальянского ренессанса не успели стать для него легендой. Он слышал о них рассказы, порой очевидцев, порой с чужих слов, но всегда житейски достоверные, а не мифотворческие. Великие примитивы были для него людьми из плоти и крови, а не бесплотными тенями. Главное же, он почти все видел своими собственными глазами, а не в копиях или перерисовках. Вазари сумел поработать в крупнейших художественных центрах Италии — Риме, Флоренции, Венеции, — посетить и малые города, располагавшие собственными живописными школами. Но разве помогло это ему постигнуть во всю глубину нетрадиционное искусство Якопо Тинторетто, одного из гигантов Возрождения? Вазари отдавал должное его мастерству, числил за ним ряд больших художественных достижений, но об истинном масштабе мастера Скуолы Сан Рокко не подозревал. И как же он ругал его за эскизность, недоработанность, даже за леность и небрежность, что по-нашему называется халтурой. И это говорилось о художнике, в котором, как ни в ком другом, соединился Божий дар с трудолюбием и тщанием. Но художественная ответственность Тинторетто не имела ничего общего с ползучим

педантизмом ремесленников живописи.

Замечательный русский художник, историк живописи и критик Александр Бенуа рассказывает: «Однажды Тинторетто посетили фламандские живописцы, только что вернувшиеся из Рима. Разглядывая их тщательно, до сухости, исполненные рисунки голов, венецианский мастер вдруг спросил, долго ли они над ними работали. Те самодовольно отвечали: кто — десять дней, кто — пятнадцать. Тогда Тинторетто схватил кисть с черной краской, набросал несколькими штрихами фигуру, оживил ее смело белилами и объявил: „Мы, бедные венецианцы, умеем лишь так рисовать“».

Конечно, это была лишь умная и многозначительная шутка. Так, и вполне сознательно, по художественному расчету, а не ради экономии времени, Тинторетто создавал порой фигуры второго и третьего плана, придавая сюжету мистический характер; вообще же он серьезнее других венецианцев относился к рисунку. Недаром молва передарила ему в качестве художественного кредо, якобы начертанного на стене мастерской: «Рисунок — Микеланджело, краски — Тициана», высказывание теоретика Пино. Колористически зрелый, Тинторетто был полной противоположностью Тициану, но в рисунке некоторых его первоплановых женских фигур можно найти сходство с манерой Буонарроти, хотя в отличие от Тициана, совершившего поездку в Рим, он никогда не видел его подлинников. Но ведь прозвище «венецианский Микеланджело» он заслужил не только за яростную энергию своего творчества. Кстати, по словам Вазари, Микеланджело, познакомившийся с Тицианом, очень лестно отзывался о его живописи, но бранил рисунок. Когда-то Флобер сказал о Бальзаке: «Каким человеком был бы Бальзак, если б умел писать!» Микеланджело сходно высказывался о блистательном венецианце: «Каким бы художником был Тициан, если б умел рисовать!»

С Вазари пошло представление о Тинторетто как о «неправильном» художнике. Впрочем, и Вазари едва ли был в этом оригинален, он, скорее, повторял расхожее мнение. Но, несомненно, и сам немало способствовал утверждению такого мнения и продлению его на века. Во всяком случае, и Рафаэль Менгс, и Джон Рескин гневались на Тинторетто в духе Джордже Вазари, который называл Тинторетто «могучим и хорошим живописцем», — видимо, подкупала бьющая через край энергия манеры Тинторетто, так приятно напоминавшая Вазари его кумира Микеланджело, — и тут же: «самой странной головой в живописи». Импрессионизм Тинторетто, благодаря которому он шагнул через века в наше время, представлялся Джорджо Вазари

то шуткой, то произволом, то случайностью. Он считал даже, что Тинторетто порой выставляет «напоказ, как готовое, самые грубые эскизы, в которых виден каждый удар кисти». О шедевре Тинторетто «Страшный суд» в церкви Sen Moria all'Orto он писал: «Кто смотрит на эту картину в целом, тот остается в изумлении, но если рассматривать отдельные ее части, то кажется, что она написана в шутку».

Сердечный друг Тициана, знаменитый поэт Аретино, тоже не пропускал случая снисходительно пожурить Тинторетто. Аретино, поклонявшийся Тициану, перевернулся бы в гробу, если б услышал, что придет время — и «Благовещение» Виччелио, такое нежное, грациозное, совершенное по живописи, будет проигрывать в глазах посетителей рядом с неистовым «Благовещением» маленького красильщика, как прозвали Якопо Робусти по ремеслу его отца.

Немного грустно, что сам Тинторетто, отвлеченный, внебытовой, погруженный в свой мир и в свое искусство, лишенный тщеславия и профессиональных счетов, не проявил высокого презрения к хулительной молве. Известны его слова: «Когда выставляешь свои произведения публично, то нужно воздерживаться некоторое время от посещения тех мест, где они выставлены, выжидая момента, когда все стрелы критики будут выпущены и люди привыкнут к виду картины». На вопрос, почем старые мастера писали так тщательно, а он так небрежно, Тинторетто отвечал шуткой, за которой скрывались обида и гнев: «Потому что у них не было столько непрошеных советчиков».

Тема непризнания — больная тема, ибо нет такого художника, каким бы независимым и самоуверенным он ни казался, который не нуждался бы в понимании и любви. Великий русский пианист и композитор Антон Рубинштейн говорил: «Творцу нужны три вещи: похвала, похвала и похвала». Тинторетто слышал немало похвал при жизни, но, пожалуй, ни один из великих не знал столько непонимания, хулы, глупых наставлений, высокомерных усмешек. Он вышел победителем из борьбы с веком и все накапливал посмертную славу, но не только упомянутые выше Менгс и Рескин открывали по давно ушедшему художнику огонь из всех орудий — в разное время, в разных странах наивная вазариевская близорукость вдруг охватывала просвещенных искусствоведов в отношении Мастера, так мощно одолевающего время.

Я с самого начала предупредил читателей, что я не искусствовед, не художественный критик, а просто человек, умеющий цепенеть перед картиной, фреской, рисунком. Если уж промахиваются знатоки, то с меня что взять? И вроде бы можно

не каяться в своих заблуждениях. И все же мне хочется повиниться в том, как произошло мое воссоединение с Тинторетто, которого я принял совсем за другого.

Это произошло в дни моего первого приезда в Венецию. До этого я знал и любил Тинторетто мадридского, лондонского, парижского, венского и «эрмитажного» (на моей родине все переименовывается: улицы, площади, города, сама страна, так что лучше назвать Тинторетто, получившего пристанище на берегу Невы, именно так), но не знал главного Тинторетто — венецианского. И вот я отправился на долгожданное свидание.

От гостиницы на улице (или набережной?) Скьявоне до улицы Тинторетто, где находится расписанная им Скуола Сан Рокко, путь немалый, если судить по карте, но я решил проделать его пешком. За неделю, проведенную в Венеции, я убедился, что тут нет больших расстояний. Перепуг узких улочек и горбатых мостиков быстро приводит к любому месту, которое на красно-синей карте кажется бесконечно далеким. Прежде всего надо было попасть на другую сторону канала. Я пошел от площади Сан-Марко, пустынной в этот утренний час, не забитой туристскими толпами, гидами, фотографами, продавцами искусственных летающих голубей, ползающих змей и бешено вращающихся на резинке светящихся дисков, горластыми слепцами, продающими лотерейные билеты, томно-неопрятными венецианскими детьми. Даже голубей не было — раздувшись для тепла, они сидели на крышах и карнизах окружающих площадь зданий.

Маршрут я выбрал по улице Пророка Моисея, по широкой улице 22 Марта к площади Морозини, откуда уже виднеется горбатый мост Академии. За мостом начинается самая сложная и путаная часть пути. Проще было добраться через мост Риальто, но мне хотелось еще раз зайти в музей Академии и глянуть на «Чудо св. Марка». Я полюбил прекрасное и странное полотно Тинторетто по репродукциям. Посланец неба спускается к распростертому на земле телу вверх тормашками, словно он кинулся с небесной тверди, как ныряльщик с вышки, — вниз головой. На всех известных мне картинах небожители нисходят самым корректным образом: в блеске и славе, ногами вниз, головой, осиянной нимбом, вверх. Святой садится на землю, как дикий гусь, далеко и прямо пустив под себя ноги. А здесь он летит кувырком, в великой спешке, чтобы сотворить свое чудо. Удивительно мускулистое и по-земному сочное зрелище. В этой сложной многофигурной композиции, на редкость единой и цельной, притягивает взгляд молодая женщина в золотистом платье с младенцем на руках. Она изображена сзади в сильном и

женственном полуповороте к распростертому на земле мученику. Эта фигура напоминает мне другую — с подмалевки Микеланджело в лондонской Национальной галерее. Сам набросок малоудачен, особенно неубедителен бесстыдно и ненужно обнаженный Христос (вечная тяга неистового перевертня к мужской срамной плоти — даже Богочеловека не пощадил!), но первоплановая фигура одной из жен-мироносиц исполнена восхитительной экспрессии. А ведь Тинторетто не мог видеть этого эскиза, неужели возможно такое совпадение? Вообще воздействие художников друг на друга — тайна, не объяснимая простыми житейскими причинами. Впечатление, что какие-то флюиды носятся в воздухе и воздействуют на готовую к восприятию душу. То же и в литературе. Я встречал подражателей Кнута Гамсуна, не державших в руках книг певца Глана и Виктории, эпигонов Бориса Пастернака, имевших самое поверхностное представление о его поэзии.

Стоя перед картиной, я хотел понять: что возбуждало творческую волю Тинторетто, кого он здесь любил? Конечно, летящего вниз головой святого, эту молодую, холодно-любопытную, но прекрасную упругой статью женщину и еще двух-трех резко выразительных персонажей в толпе, но только не мученика — голого, бессильного, неспособного к протестующему усилию. Было что-то кощунственное в этой яростной картине, столь далекой от обычной трактовки религиозного сюжета.

На маленькой площади перед храмом Св. Видаля я чуть задержался. Кто-то уже позаботился о голубях, рассыпав им корм, и оголодавшие за ночь стаи слетались сюда на пиршество. Голуби толкались, ссорились, взмахивали крыльями, подпрыгивали, с остервенением клевали зерно, не обращая внимания на пушистую рыжую кошку, изготовившуюся к прыжку. Меня заинтересовало, чем кончится охота. Голуби казались совсем беззащитными перед ловким и быстрым зверем, к тому же алчность притупляла инстинкт самосохранения. Но ведь кошка не торопится, тщательно рассчитывает прыжок, значит, не так уж просто сцапать голубя.

Безмятежность голубей словно провоцировала кошку на бросок. Но крошечная тигрица была опытным охотником. Медленно, почти неощутимо подползала она к стае и вдруг замирала, будто всякая жизнь останавливалась в ее худом под рыжей пушистой шкуркой тельце. И я заметил, что суматошливая голубиная толпа с каждым подползом кошки отодвигалась от нее ровно настолько, насколько она сокращала разрыв. Ни один голубь в отдельности не заботился о своей безопасности — защитный маневр безотчетно и точно производила общая

голубиная душа.

Наконец кошка изловчилась и прыгнула. Сизарь выскользнул из ее лап, поплатившись одним-единственным серым с приголубью перышком. Он даже не оглянулся на своего врага и продолжал клевать зерна ячменя и конопляное семя. Кошка нервно зевнула, открыв маленькую пасть с острыми зубками, расслабилась, как это умеют лишь кошки, и вновь сжалась, собралась. Ее зеленые глаза с узким разрезом зрачка не мигали. Кошка, похоже, хотела прижать жадную стаю к увитой бугенвиллеями стене, но голубиная масса не просто отступала, а поворачивалась вокруг незримой оси, сохраняя вокруг себя простор площади.

Четвертый прыжок кошки достиг цели, голубь забился в ее лапах. Кажется, это был все тот же голубь, которого она облюбовала с самого начала. Быть может, у него был какой-то ущерб, лишающий его ловкой подвижности собратьев, неправильность в сложении, делающая его более легкой добычей, чем остальные голуби. А может, то был неопытный молодой голубь или больной, слабый. Голубь забился у нее в лапах, но как-то бессильно, словно не веря в свое право на освобождение. Остальные продолжали насыщаться как ни в чем не бывало.

Стая делала все что могла для коллективной безопасности, но, раз жертвы избежать не удалось, спокойно поступилась своим неполноценным сородичем. Все произошло в рамках великой справедливости и беспристрастности природы.

Кошка не торопилась разделаться с голубем. Она вроде бы играла с ним, позволяя биться, терять пух и перья. А может, кошки вообще не едят голубей? Так что же это — выбраковка дефектной особи? Или тренировка хищника?.. Я мучился, не понимая, имею ли право вмешаться в круговерть неподсудных человеку сил, и тут какой-то прохожий швырнул в кошку блокнотом, угодив ей в бок. Кошка мгновенно выпустила голубя, в невероятном прыжке взвилась на забор и сгинула. Голубь отряхнулся и, оставив по себе горстку сизого пуха, заковылял к стае. Он был сильно помят, но отнюдь не выглядел потрясенным и все так же хотел жрать.

Я злился на себя. Есть положения, когда надо не рассуждать, не взвешивать все «за» и «против», а действовать. Когда правда только в жесте, в поступке. Я же мог сразу прогнать кошку, но относился к происходящему эстетически, а не этически. Меня восхищало и поведение кошки, и поведение голубей; и в том и другом была своя пластическая красота, в которой исчезал жестокий смысл происходящего. Лишь когда голубь забился в когтях, я вяло вспомнил о нравственной сути дела. А прохожий не

рефлектировал, просто сделал жест доброты…

В главном зале музея Академии, прямо напротив «Чуда св. Марка», висит «Ассунта» Тициана. Страшно сказать, но дивная живопись величайшего венецианца блекнет рядом с неистовством его младшего современника. Но есть в полотне Тициана то, что вовсе отсутствует у Тинторетто, — он думал о Боге, когда писал. А Тинторетто создал не чудо святого Марка, а фокус святого Марка. А ведь Тициан куда телеснее, куда приземленнее Тинторетто, уже шагнувшего к той духовности, бестелесности, что будут отличать его великого ученика Эль Греко. Должен оговориться, я высказываю здесь те мысли и ощущения, которые владели мною в описываемую пору, то есть в пору первого свидания с Тинторетто на его родной почве.

Скуола — это место для религиозно-философских рассуждений и споров, призванных приблизиться к высшей истине. В Венеции существовало несколько десятков подобных братств и менее десятка принадлежало к числу «великих». Скуола Сан Рокко — великое братство, а следовательно, и очень богатое. И когда братство решило декорировать свои роскошные покои, то объявило конкурс, пригласив к участию в нем всех крупнейших венецианских художников: Паоло Веронезе, Якопо Тинторетто, Андреа Скьявоне, Джузеппе Сальвиати и Федерико Цуккари. Им было предложено сделать небольшой эскиз на тему вознесения св. Рокко на небо. И тут Тинторетто, видимо почувствовавший, что пришел его судьбоносный час, совершил беспримерный художественный подвиг: в кратчайший срок он написал громадное полотно (5,36 × 12,24) «Распятие» и принес его в дар братству Сан Рокко. Живописная мощь произведения, созданного с такой неправдоподобной быстротой, произвела столь сильное впечатление на соперников Тинторетто, что они почтительно самоустранились от участия в конкурсе. Трудно сказать, что сильнее потрясло старшин братства — само произведение или жест бескорыстия художника, но подавляющим большинством голосов они отдали заказ Тинторетто. Было это в 1564 году, когда художнику исполнилось сорок шесть лет. Завершил он свой труд в 1587 году, будучи шестидесяти девяти лет от роду, и через семь лет, всеми признанный, любимый и оплакиваемый, покинул телесно этот мир, духовно оставшись в нем навсегда. Совершил Тинторетто свой геркулесов труд в три приема: в 1564–1566 годах он написал картины для Albergo, или Зала Совета, между 1576-м и 1581-м он украсил Верхний зал и с 1583-го по 1587-й сделал то же для Нижнего зала. Созданное Тинторетто по мощи и художественной полноте можно сравнить лишь с Сикстинской капеллой, а по исчерпанности самовыражения — с росписью

доминиканского монастыря Св. Марка во Флоренции братом Беато Анжелико.

Сюжеты картин традиционны: история Иисуса. Тинторетто как будто задался целью вскрыть ту чудовищную энергию, которая, выражаясь современным языком, аккумулировалась в краткой жизни Сына человеческого. Начинается с «Благовещения», где крылатый святой Гавриил в сопровождении ангелов могучей птицей влетает в покой Девы Марии, проломив стену. Так можно врываться с мечом, а не с оливковой ветвью. Конечно, Дева Мария испугана, она сделала защитный жест рукой, рот ее приоткрылся. Надо долго и пристально вглядываться в картину, дабы обнаружить, что Тинторетто не нарушил канона, за что художников предавали церковному суду, и архангел со свитой влетает в окна. Но и разобравшись в этом, вы продолжаете видеть пролом в стене, ибо сам Тинторетто не мог иначе представить себе явление Богова посланца с такой вестью. Громадная энергия вскрыта художником в тихом, благом, хотя и чреватом великими потрясениями событии. Достаточно вспомнить раннюю картину Леонардо, находящуюся в галерее Уффици, где та же сцена исполнена великой тишины, нежности, покоя. И даже упоминавшееся нами куда более динамичное, нежели леонардовское, полотно Тициана в той же Скуола Сан Рокко рядом с Тинторетто выглядит пасторалью.

Сгустком энергии предстает следующее полотно — «Поклонение волхвов». Художественный вкус не позволил Тинторетто придать волхвам — их еще называют магами или королями — экспрессию в духе святого Гавриила. Пришедшие в вертеп исполнены смирения, умиленности, трепетной любви к Божественному Младенцу и его осиянной нимбом матери. Лишь черный король, с более горячей южной кровью — кажется, его звали Гаспар, — вручает свой дар, миро в золотом сосуде, жестом сдержанно-порывистым. Тинторетовская энергия отдана обрамляющим центральную сцену фигурам: служанкам, ликующим ангелочкам и призрачным всадникам на белых конях, видимым в проломе стены. Эти невесть откуда и почему взявшиеся всадники брошены на полотно кистью настоящего импрессиониста. Странно, но эти всадники в большей мере, нежели резвящиеся упитанные ангелочки, придают вполне бытовой сцене мистический оттенок.

В «Избиении младенцев» огненный темперамент мастера, равно и его импрессионистическая манера получили полную свободу. Соблазн и кощунство в этой картине, где перед восхищенным экспрессией зрелища глазом художника равны жертвы и палачи. Но предела неистовства Тинторетто достигает в

том самом «Распятии», что доставило ему возможность декорировать Скуола Сан Рокко. Многие большие художники писали Голгофу, каждый по-своему, но у всех эмоциональный центр картины — распятый Христос. У Тинторетто Христос — формальный центр картины. Огромная фреска представляет собой апофеоз движения. Голгофа? Да нет, строительная площадка во время аврала. Все в работе, все в движении, в предельном и в каком-то радостном напряжении сил, кроме одной из жен-мироносиц, то ли уснувшей, то ли впавшей в транс. Остальные испытывают явный подъем: и те, что еще возятся с распятым Христом, и те, что водружают крест с прибитым к нему разбойником, и те, что приколачивают к перекладине другого разбойника, и те, что копают яму в углу картины и режутся в кости, и те, что спешат к месту казни пешим ходом или оконь.

Даже группе скорбящих на переднем плане не подарил художник покоя последней боли. Они энергичны в своем страдании, и до чего же мощно вскинул свою прекрасную голову любимый ученик Иисуса апостол Иоанн! Выпадает из живого буйного действия распятый на кресте атлетически сложенный Христос. Лицо его скрыто в наклоне, поза на редкость невыразительна и нетрогательна. Он исключен из деятельной жизни и потому неинтересен Тинторетто. Художник откупился от Христа огромным кругом очень холодного сияния, а всю свою могучую душу, всю страсть отдал тем, кто живет и делает. Совсем иным предстает Христос на картинах «Се человек», «Крестная ноша», «Вознесение», здесь он включен в мировое напряжение и потому желанен кисти Тинторетто. Все же Тинторетто лишен истинно религиозного чувства, его бог — пластика, движение. Он и за кошку, и за голубя, если они верны своему предназначению, своим инстинктам и месту, определенному им в природе. Больше всего он любит потную работу, так прекрасно напрягающую человеческое тело, будь то работа землероба, воина, чудотворца и даже палача. Лишь бы гудели мускулы и звенели сухожилия. Церковники привлекали к суду живописцев, нарушивших канон — не тот размах крыльев у архангелов и прочая чепуха, — но проглядели дерзостный разгул, учиненный Тинторетто. Есть великая ирония в том, что братья Скуола Сан Рокко привлекли к Богову делу человека на редкость далекого от неба.

Тинторетто гениален и трагичен в этих полотнах, но малопоэтичен и нерелигиозен. Да, я знаю, что Гете, восхищаясь «Раем», одной из последних картин старого Тинторетто, называл ее «предельным славословием Господу». Быть может, в исходе жизни Тинторетто пришел к тому, чего я никак не мог обнаружить в его библейской серии. Нет, не чуду Бога, а чуду

Человека поклонялся художник. Но ведь бывает, что даже заядлый безбожник в близости смерти тянется к кресту.

Так думал я, так писал в ту пору о Тинторетто, восхищенный собственной проницательностью и беспристрастием критического взгляда, позволившего мне ясно и трезво увидеть любимого художника. Чем упиваться своей мнимой проницательностью, лучше бы задуматься над словами великого мудреца Гете. И мне невдомек было тогда, что я лишь один из многих мелкодушных «остромыслов», не дотянувшихся до понимания истинной сути Тинторетто.

Чужую слепоту понять нелегко, попробую разобраться в собственной. Быть может, определенную роль сыграло то, как я шел к Тинторетто. Я уже говорил: главный, венецианский, Тинторетто открылся мне напоследок, а до этого была радость свидания с ним в других крупнейших мировых музеях. Самое сильное потрясение я испытал в Вене, где находятся два прекраснейших из нерелигиозных его полотен, которых, если исключить портреты, не так уж много. Тинторетто не раз обращался к любимому художниками Возрождения сюжету: Сусанна и старцы. Одно полотно я видел в мадридском Прадо, тут тема взята как-то наивно, в лоб. Пока один из старцев отвешивает лицемерно-почтительный поклон опешившей голой купальщице, другой вклещился ей в грудь. Это не старчески-грешное и жалкое подглядывание, а почти изнасилование. Да и по цвету картина довольно ординарна. А вот венская Сусанна — воистину чудо, торжество живописи.

Ничуть не избегавший обнаженной натуры, Тинторетто, в отличие от очень плотских Джорджоне и Тициана, бестелесен, он пишет не плоть, а кожу — то смуглую, то золотистую, то млечно-светлую, — любуясь игрой света и тени на живой, дышащей плоскости. Он, пользуясь выражением русского поэта, «превращает тело в душу». Картина выдержана в зеленовато-серых тонах, ложащихся нежными тенями на гладкую, золотисто-матовую кожу Сусанны. Образ вечно женского так манящ и трепетен, что невозможно осуждать несчастного старца с налившимся кровью лицом, который подползает к красавице из чащи в малиново-пурпурной одежде. За один этот яркий мазок, подаренный полотну, можно было бы простить старого греховодника. Но, по легенде, старики поплатились жизнью за свое бессильное рвение.

Необыкновенно красиво соседствующее с «Сусанной» большое полотно «Спасение Арсинои». Нагая женщина возле одетых мужчин кажется нагой вдвойне. Сколько эротизма в джорджоневском «Концерте» и его «Грозе»! Жестокость рыцарских

лат еще сильнее подчеркивает беззащитную наготу прелестной Арсинои, но картина Тинторетто не эротична. Пишу об этом не в похвалу и не в укоризну художнику, но что-то это же говорит о человеке. Кстати, «Концерт» Джорджоне, украшающий Лувр, с некоторых пор «передарен» Тициану. Наверное, для этого были веские основания. Но, по мне, существо искусства куда важнее всех документов и свидетельств. Обнаженная натура «Концерта» написана той же рукой, что создала «Спящую Венеру» и «Грозу», а не тициановских ню.

Очаровательно и радостно по краскам лондонское «Происхождение Млечного Пути». Амура отнимают от груди матери, и брызнувшие из соска капли молока сразу превращаются в звезды. В этой картине, созданной уже в пору работы для Скуола Сан Рокко, присутствует тот буйный певец движения, каким обернулся зрелый Тинторетто, и все усиливавшаяся с годами жадность к каждому квадратику полотна, требующему заполнения. Там, где у другого мастера, скажем у Тьеполо, было бы просто синее небо или громозд облаков, у Тинторетто кувыркаются ангелочки, парят хищные птицы, вовсе посторонние сюжету, тянут длинные шеи гордые павлины, а вдали парит и вовсе что-то непонятное. Такое впечатление, что этой картиной Тинторетто как бы перевел дух, стесненный трагизмом страстей Христовых.

По своим радостным краскам «Млечный Путь» куда ближе к раннему полотну «Вулкан застает Венеру и Марса» из мюнхенской Пинакотеки, нежели к циклу Сан Рокко, где доминирует не цвет, а свет, что делает из Тинторетто предшественника Рембрандта. Поза Венеры, застигнутой старым, хромым и гневным мужем, столь изящна и несмятенна, что художник сохранил ее в Венере «Млечного Пути». А ведь на раннем полотне запечатлен грозный для богини миг. Но тридцатилетний художник жизнерадостен и благодушен. Он и сам не подозревает, каким трагизмом исполнится его творчество уже в ближайшее время.

Следующая важная встреча с Тинторетто состоялась в Мадриде. В Эскуриале хранится «Омовение ног», написанное до 1650 года, то есть примерно в одно время с «Чудом св. Марка», но уступающее ему в экспрессии и композиционном построении. Художник плохо распорядился пространством, фигуры апостолов разобщены, тут нет эмоционального центра. Нельзя же считать за таковой бурную сцену сдирания штанов одним апостолом с другого. Возможно, сдираются не штаны, а сапоги, что не играет роли, картину я видел очень давно, а на репродукциях не разберешь. Здесь сконцентрирована та энергия, которой в

дальнейшем Тинторетто будет хватать на все полотно. А Спаситель, решивший дать ученикам урок смирения и омыть им ноги, самый невидный участник запечатленного здесь библейского эпизода. Его с трудом отыщешь на заднем плане, в левом верхнем углу картины. Значит, он не интересовал художника? Блуждающий по картине взгляд задержится на юном апостоле, натягивающем чулок, — похоже, это Иоанн, которого возлюбил Учитель, — и на сочно выписанной собаке. Где же тут религиозное чувство? Разве был Христос в сердце Творца, когда он взялся за кисть?

Наконец пришло время и самой страшной картине Тинторетто, да и всей эпохи Ренессанса: «Опознание тела св. Марка». Тут уже весь зрелый Тинторетто с его трагизмом, мистикой и главной художественной задачей, имя которой — свет. Но ни следа простой и теплой веры, так согревающей безыскусные полотна фра Анжелико или «маленьких» мадонн Рафаэля. Языческий Тинторетто сменился мистическим. И вот я пришел в Скуола Сан Рокко…

Когда хочешь понять в искусстве что-то не дающееся тебе с налету, как подарок, как благодать, надо использовать количественный метод. Тут безошибочно работает материалистический закон о переходе количества в качество. Конечно, так следует поступать, когда произведение тебя затронуло, но ты чувствуешь, что не сумел постичь его в глубину. Тогда, коли это музыка, слушай ее снова и снова; даже великие композиторы не брались судить о новом музыкальном произведении с одного прослушивания. Коли стихотворение, читай до одурения, и оно улыбнется тебе. Коли песня — пой, сводя с ума домашних; коли картина или скульптура — смотри. Смотри до усталости, до офонарения, затем отступи, дай отдых глазам и душе и вернись снова. И ты будешь награжден.

Могу сослаться на собственный опыт. Я человек от природы немузыкальный, с отчаянно плохим слухом. Однажды в школе на уроке музыки я обнаружил такую глухоту и тупость, что учительница приняла это за издевательство и влепила мне кол (худшая отметка в русской школе). Меня это болезненно задело — не сама отметка, испортившая табель лучшего ученика в классе, а сознание своей неполноценности, обделенности в чем-то прекрасном и важном. И я стал буквально насиловать себя музыкой. Каждый день я пробирался без билета — денег не было — в оперу или на концерт. Соседский патефон и тарелка репродуктора помогали моему музыкальному образованию. Я развил в себе какой-то слух, обнаружив к тому же невероятную музыкальную память: могу фальшиво пропеть самые мелодичные

оперы Верди, Чайковского и «Кармен» Бизе. А главное, я влюбился в музыку. В моем литературном багаже несколько книг о музыкантах (три из них переведены на итальянский), два кинофильма, телефильм, множество статей и передач по радио и ТВ. Могла ли моя школьная учительница думать, что поставленная ею жирная единица породит музыкального писателя?

В отношении изобразительного искусства мне не пришлось брать таких барьеров, как в музыке, но с Тинторетто вышел казус. Хорошо, что в том ликовании, о котором я рассказывал вначале, сразу обнаружилась трещина. Я очень недолго упивался своей проницательностью и самолюбивой уверенностью, что держу за хвост маленького красильщика. Что-то не так — стучало в мозг и в душу. Не принимая героического решения, я стал ходить в братство Сан Рокко, как на службу, каждый день к открытию. Вскоре меня стали привечать служители кивком и улыбкой, а затем дали кличку «сумасшедший русский».

Я погружался в тишину и мягкий свет покоев братства, как искатели жемчуга — в морскую пучину. Только я искал другой жемчуг — духовный. Если б я знал, что буду писать об этих поисках, то вел бы записи. Но мною двигал вполне бескорыстный, лишенный литературных амбиций посыл, и сейчас мне не восстановить всей картины. Остались отдельные яркие пятна.

Хорошо помню, как вдруг присох к полу возле совсем не главной картины в нижней комнате — «Мария Магдалина». Я знал, что подобные полотна редкость у Тинторетто: стофажная фигурка в чистом пейзаже, — что в светозарном слиянии природы и человека Тинторетто в очередной раз нарушил какие-то обычаи Ренессанса. Но ни о чем таком я в тот раз не думал, захваченный не поддающимся словесному выражению чувством сопричастности простому и бессмертному мгновению. В последней вспышке заходящего солнца я видел не фигурку, оживляющую пейзаж, а настоящую Марию из плоти и крови, из тайны и света, не земного, а Божьего. Она читала книгу — Священное Писание? — это почти бессмыслица, но изумительная бессмыслица, создающая эффект интимного присутствия. А пейзаж с дивным тревожным деревом, водой у ног Марии, горами на горизонте и пожарным небом не нуждается в оживлении, он так же одухотворен, как и маленькая человеческая фигурка — часть мироздания. И я стал частью этого пейзажа, я разделил тишину юной книгочеи, поднявшейся с человеческого дна к стопам Христа и навек неотделимой от Него.

И было еще вот что. Я смотрел на Иисуса, стоящего перед Понтием Пилатом («Христос и Пилат» — зал Альберго) в белой

хламиде или простыне, наброшенной на голое тело. Его уже подвергли побоям, пыткам, измывательствам, на груди и руках веревки, которыми он был связан. Иисус держится прямо, только незримая тяжесть чуть пригнула плечи, ссутулила спину, но он полон скромного достоинства, так прекрасно контрастирующего с суетливой фигурой фарисея, что-то вынюхивающего в Законе против Мессии, и безразличного, умывающего руки Понтия Пилата. И вдруг я увидел, что у Христа запал рот. У тридцатитрехлетнего человека рот стал как у старика. И я заплакал, сам не замечая этого. Я телесно ощущал, как больно было Иисусу, этому дивному, легкому человеку, пришедшему в душный, тягостный мир, опутанный суевериями, предрассудками, веригами мрачной религии, принесшему людям слова любви, доброты и духовного освобождения и оставшемуся не услышанным никем, кроме нескольких преданных женщин да горстки робких учеников.

И снова я плакал, когда смотрел на Иисуса с его проваленным ртом, сгибающегося под тяжестью креста на голгофской круче. Как ему тяжело и как старается он не показать этого! Тинторетто чувствовал на собственной спине непомерную тяжесть креста, когда писал эту картину. И каждый, в ком живо сердце, перед этим полотном сгибается под крестной ношей.

Я ничего не анализировал, не пытался понять, просто плакал (чем и заслужил кличку «сумасшедший русский») и вселялся в мир Тинторетто, который был и миром Христа в его земном обетовании. С каким сердцем написано изумительное полотно о поклонении пастухов! Эти простые души первыми явились в вертеп, подвигнутые темным, но безошибочным чувством. Тут все чудо: святое семейство — малыш в плетеной корзинке, которую качает тонкая рука Матери, такой юной, безмятежной, не ведающей судьбы; покорно-печальной Иосиф (он ведает?); чудесные в своем наивном порыве пастухи, заботливые женщины, помогающие Марии, и удивительно милые животные: вол и петух в хлеву, отделенном от жилья, — равноправные участники происходящего.

А «Бегство в Египет», где Мария так бережно прижимает к груди сыночка, а Иосиф так сильно тянет ослика за узду! Художник щедр на подробности: под копыта ослику он бросил забытый кем-то горшок и тряпицу, зацепившуюся за сухую ветку, справа поблескивает водоем с мостками для стирки белья и крошечной фигуркой зашедшего в воду человека вдалеке; другая фигурка вышла из дверей уютного домика, немного жалкого под чернью рослых тревожных деревьев и зловеще закатного неба. Семья только покинула Назарет, спасаясь от гнева Ирода, и

художник старается, чтобы она успела в своем бегстве. Поэтому так напрягается ослик, так сильно тянет его широко шагающий Иосиф.

Художник опекает Христа и в другом прославленном полотне — «Последний ужин» (у нас — «Тайная вечеря»). Здесь Тинторетто позаботился о кухне с посудой и хлопотливыми служанками, а под лестницей в несколько ступенек усадил торговцев снедью, обеспечив их бдительной собачонкой.

Эмоциональным центром картины является убранный в глубь холста Христос, ибо, перебрав взглядом выразительные, резко индивидуализированные фигуры апостолов (только что было произнесено: «Один из вас предаст меня»), вы сосредоточите взор на прекрасной голове Христа, высвеченной нимбом. Как кротко и задумчиво его лицо, как добра рука на плече припавшего к нему Иоанна! Скрытая динамика изображения достигнута диагональным расположением стола последней трапезы, как бы втягивающим взгляд в глубину, и таинственной игрой света. Гете больше всего любил это полотно в братстве Сан Рокко, а Веласкес сделал с него копию для Академии Сан Фердинандо в Мадриде.

Перед смертью Тинторетто вновь написал «Тайную вечерю», момент причастия, для церкви Сан Джорджо Маджори. Оно куда пышнее, многонаселенней и закрученней, нежели холст в Сан Рокко, в нем усилились как бытовые, так и мистические мотивы: здесь куда больше снеди, посуды, обслуги, вовсе посторонней публики, суеты, но появились в немалом количестве телесно наполненные и вовсе призрачные небожители, а таинственный светильник спорит с сиянием вокруг чела Иисуса. Художник умер в год окончания картины, это лебединая песня, наполненная иерихонской трубой, от звука которой рушились крепостные стены.

Но все это вовсе не о том. Я вспомнил о холстах братства Сан Рокко, ибо они заставили меня понять, какой верующий, истинно религиозный человек Якопо Тинторетто и как он любит Христа. Русский классик Лесков придумал замечательные слова для человека, чья вера проста, глубока и бесхитростна: тепло верующий. Тинторетто был таким вот тепло верующим. Он чувствовал Христа телесно, он, как свое, ощущал его плоть, его дыхание, грусть и мужество, усталость и томление, муку и торжество, когда, порвав земные путы, он устремился к престолу своего небесного Отца, — дивная, боговдохновенная картина «Вознесение».

Лишь однажды встретилось мне такое же душевное, интимное, трогательно-нежное отношение к Христу — мятежного протопопа Аввакума, знаменитого раскольника семнадцатого

века, окончившего жизнь на костре, первого великого прозаика России. В своем «Житии», с которого пошел русский роман, он пишет о том, что Иисус сладчайший не акридами питался, а молочко пил, хлебец ел, и мед, и мясцо, и рыбку и винцо пивал за спасение наше. Сидя в смрадном узилище на плесневелом хлебе и протухшей воде, Аввакум трогательно радовался, что Христу бывало вкусно и сытно и немножечко хмельно в добрый час.

Тинторетто по-аввакумовски чувствовал Христа и потому изображал обстав его жизни так любовно подробно. Ему было дорого все, что окружало Христа: его близкие, ученики, жены-мироносицы, мужчины, на которых пал его свет, и вол, жевавший жвачку возле его колыбели, и петух, прокукарекавший тем утром, когда в небе еще не истаяла звезда Вифлеема, и ослик, увозивший его в Египет, и подвернувшаяся под ноги собачонка, и каждый предмет утвари, и стол, и скамья, коли пригодились Ему. Великий художник был и великим христианином.

Но он не стал бы таким, если б читал Священное Писание как житейскую книгу, если б воспринимал Христа только человечески, пусть с самой горячей любовью. Бытовая очевидность «Бегства в Египет» сквозит тайной. Эта тайна в пожарном небе и мраке облаков, в мерцании дальних холмов, в нездешнем свете на лице Марии. Свет — могучее оружие зрелого Тинторетто. Для него это не художественный прием, способный усилить экспрессию, а сама суть. Можно сказать, что он писал свет, подчиняя ему и пейзаж, и фигуры своих многонаселенных композиций; свет возносит изображаемое им в истинно библейский, небесный чин. Обаяние Христа в его великой человечности, доступности; он мыл ноги своим ученикам, беседовал с ними, рыбачил, преломлял хлеб, ел рыбу, мясцо, пил вино, он был внимателен к хлопотливой Марте и сосредоточенной Марии, находил для каждого особое слово, врачевал тела и души, он поднял упавшую перед ними во прах блудницу из Магдалы, но Сын человеческий был и Сыном Божьим. Он принес новую веру, новую религию, дал новое сердце людям. Тайна Христа осенила полотна Тинторетто, пронизанные бурным мистическим чувством: «Воскресение», «Молящийся в саду», «Крещение», «Искушение Христа», «Вознесение».

Вот это и дает Тинторетто его настоящий масштаб, иначе было бы что-то умилительное, уютное, вроде «маленьких голландцев». Но он, Тинторетто, был сыном своего времени, а время было грозное. Целостное мировоззрение эпохи Возрождения рухнуло, воцарился дух мятежности и разлада, религиозные войны покатились по Европе, сея смерть и разрушение, запылали огни инквизиции, святейшая реакция

повергла Италию в уныние, а искусство сделалось фальшиво-жеманным. Мрак сошел на человеческие души. Тихий ангел фра Беато отлетел с опаленными крыльями.

Географическое положение царицы Адриатики и все многочисленные выгоды — экономические, политические, военные, религиозные, — которые оно давало, очень долго помогали «Яснейшей республике» оставаться «самым цельным и организованным из европейских государств, могучим оплотом христианства». Венеции хватило еще на два века; «когда вся остальная Италия была уже в полном разложении, Венеция (и только она) могла дать такого атлета жизни, как Казанова, такого жизненного писателя, как Гольдони, и таких истинно великих художников, как Гварди и Тьеполо» (Александр Бенуа).

Но все-таки ветер вселенского разлада тревожил безмятежные воды венецианских каналов в середине шестнадцатого века, когда сын красильщика Робусти заиграл могучей мускулатурой Тинторетто. Человеку с чуткой душой трудно, даже невозможно сохранять олимпийское спокойствие во взбаламученном мире, оставаясь безучастным зрителем чужих страстей и чужих бед. Не знаю, какая душа была у великого Паоло Веронезе, но ему это удавалось. Его блистательные, пышные, роскошные полотна и фрески создавались будто посреди Эдема, и отрешенность их от бурь времени никак не отразилась на высочайшем качестве живописи. И ныне они все так же восхищают глаз, не затрагивая души. Холодное великолепие. Впрочем, это хорошо, что искусство такое разное. Якопо Тинторетто не обладал (по счастью) столь невозмутимым духом, он был открыт всем тревогам и волнениям времени. Смело отбросив традиции венецианской школы с ее лиризмом, изобразительной солидностью, преданностью натуре, заботой об «иллюзионности» и вещественности, он стал творить свой собственный мир из света и тьмы, свободно населяя картины призраками, а не телами, отбросив всякую заботу о правдоподобии, хватая жизнь навскидку и не пренебрегая ничем. Учитель Эль Греко в чистой духовности, предшественник Рембрандта в царстве светотени, далекий предтеча импрессионистов, он, пленник своего времени, стал заложником вечности. Пробив толщу веков, ступил в наши сумрачные и невероятные дни. Тинторетто — из нашей боли, тревоги, сомнений, нашей слабости и бесстрашия перед вечной тайной.

О жизни Тинторетто мало известно. Сын красильщика, родился в Венеции, где и прожил почти безвыездно всю свою семидесятишестилетнюю жизнь. Впрочем, одно путешествие, уже в преклонные годы, он предпринял: со всей семьей съездил в

Мантую по приглашению герцога Гонзага, чтобы проследить за развешиванием заказанных ему картин. Легко представить себе хлопотные сборы, волнения домашних, озабоченность самого мастера, которому впервые предстояло ступить на Большую землю. Путь его, наверное, лежал через Падую и Верону; видел ли он творения Джотто, слышал ли легенду о бедных влюбленных Ромео и Джульетте? Так хотелось бы хоть каких-то человеческих радостей вечному труженику…

А что, если динамическая мощь творений Тинторетто — следствие его обделенности движением? Есть домоседы, байбаки, лежебоки, для которых покой — счастье, а есть мобильные, быстрые люди, для которых ограниченность в движении — страдание. В Венеции с ее улочками-щелями меж крошечных площадей не разгуляешься. Тут нет простора ни для пешей, ни для конной прогулки. Пожалуйте в гондолу, на засаленные плоские подушки, а там даже жеста резкого себе не позволишь. Тоска неподвижности изживала себя в вихревом движении, закручиваемом на холсте. Быть может, из той же тоски — летящая живопись Тьеполо?

Меня мало греет легенда о том, что старый Тициан отказал Тинторетто в руководстве, испугавшись, что тот его превзойдет. Это рассказывают о многих художниках: Верроккьо, мол, вовсе бросил живопись, после того как его ученик Леонардо да Винчи вписал ему в картину ангела.

Другая легенда: он лепил из воска маленькие фигурки, одевал их и писал при разном освещении. То же самое говорят об Эль Греко. Возможно, это правда, хотя совпадение выглядит нарочитым. Но радует как несомненная и значительная черта Тинторетто — отказ от титула рыцаря, который ему готов был присвоить Генрих III Валуа, посетивший Венецию на пути в Польшу. Разве мог быть титул выше, чем «маленький красильщик»? Вечный труженик знал-таки себе цену.

Не представляются убедительными и многочисленные попытки «выводить» Тинторетто из Корреджо или Пармиджанино, хотя этот манерный художник оказал огромное и дурное влияние на живопись шестнадцатого столетия. Если Тинторетто устоял перед Микеланджело и Тицианом, верность которым декларировал, то стоит ли тревожить тени куда меньших? Другое дело, что он решал подчас сходные с Корреджо задачи — скажем, в плафонной живописи. Но ни картин, ни фресок певца Леды никогда не видел.

Мне известны два портрета Тинторетто. Возможно, их существует больше. Молодой портрет примечателен необычайно проницательным, каким-то пронзающим взглядом больших

черных глаз. Но это еще не Тинторетто. У русского философа и писателя Василия Розанова есть рассуждение о том, что внешность человека полностью совпадает с его внутренней сутью лишь в определенный период жизни. У кого в молодости, у кого в зрелые годы, у кого в старости. Поэтому можно сказать: «Это еще не Достоевский» — или: «Это уже не Тургенев». Портрет старого Тинторетто я вычислил заранее, увидев его репродукции, лишь когда писал этот очерк. Вот тут Тинторетто был в фокусе.

Был замечательно одаренный, широко образованный и, как положено в Стране Советов, невостребованный человек Александр Габричевский, близкий друг Бориса Пастернака, пианистов Генриха Нейгауза и Святослава Рихтера. Он носил ни к чему не обязывающее и ничего не дающее звание члена-корреспондента Академии архитектуры, писал по искусству и почти ничего не мог напечатать. Мне однажды попалась его интересная статья о портретной живописи, кажется, так и не опубликованная. Он утверждал и убедительно доказывал, что каждый портрет одновременно и автопортрет.

Меня всегда поражали в огромной портретной галерее Тинторетто его удивительные старики. Чувствовалось, что он особенно охотно пишет старость, когда личность человека отлилась в окончательную форму, достигла предельной выразительности, пусть и в ущерб тем привлекательным свойствам, которыми дарит юность. Самым замечательным в этих стариках была непреклонная печаль глаз. Не могли же Тинторетто попадаться модели только с такими глазами! Значит, он наделял их собственными глазами, точнее, выражением своих глаз. Это и было тем элементом автопортрета, о котором писал Габричевский. А какие же еще глаза могли быть у человека, не страшившегося заглядывать в последние бездны?..

После всего, о чем здесь говорилось, увидел ли я по-иному Христа на главном полотне братства Сан Рокко? Нет, я так и не узнал в молодом атлете, пригвожденном к кресту и с некоторым любопытством смотрящем вниз, на всеобщую суету, Иисуса «Крещения», «Искушения», «Тайной вечери», «Воскресения», «Крестной ноши». Или Тинторетто представлялось, что дух Спасителя уже отлетел, осталась лишь безразличная плоть? Или он просто не сумел изобразить Сына Божия на кресте, обезоруженный пассивностью позы?.. Не знаю. Это так и осталось для меня тайной. Но может быть, это правильно? Ведь скучно, когда все тайны разгаданы…